ourreau - Les Primitifs Français et la Tradition

Harvard College Library



FROM THE BEQUEST OF

CHARLES SUMNER

CLASS OF 1830

SENATOR FROM MASSACHUSETTS

FOR BOOKS RELATING TO
POLITICS AND FINE ARTS

ARMAND FOURREAU

Les Primitifs Français et la Tradition



É. SANSOT, Éditeur
53, RUE SAINT-ANDRÉ-DES-ARTS, 53
PARIS

1904

I

Si du sol privilégié de l'Ile-de-France est sortie la plus splendide des floraisons de l'Art Gothique la *Cathédrale*, de lui aussi est issue cette autre flore merveilleuse de notre génie occidental *l'Enluminure* que, de son temps déjà, Dante et ses contemporains appelaient communément « l'art de Paris ».

L'apparition sur notre terre parisienne de ce mode nouveau et presque sans précédent d'expression de l'art, son rayonnement dans les provinces environnantes (Picardie, Loire, Touraine, Orléanais, Bourgogne, etc.), son extraordinaire expansion enfin, ont été vraisemblablement expliqués par le peu de place qu'a laissé l'architecture gothique à la peinture murale; en sorte que le génie fécond de nos peintres, éloigné de la fresque par la force même des choses, semble s'être principalement condensé pendant plusieurs siècles dans l'enluminure de manuscrits précieux en une suite ininterrompue d'œuvres remarquables.

La récente exposition des manuscrits qui fut organisée rue de Valois avec le concours de musées et de collectionneurs français et étrangers, a permis de reconstituer pour ainsi dire matériellement les origines de cet art unique et si original qui a pour berceau l'Ile-de-France, d'en suivre pendant plus de trois siècles le développement sur notre sol, et de déterminer en quelque sorte le moment où la peinture s'échappe du cadre un peu étroit du livre pour orner les volets des diptyques, et devenir enfin la peinture de chevalet, le tableau.

Mais que ce soit sur le vélin du manuscrit ou sur la toile ou sur le bois du tableau, c'est toujours la même tradition de pénétrante observation, de goût affiné et sûr, le même souci scrupuleux de représenter la vie qui se poursuivent et qui s'affirment: les *peintres* sont les continuateurs des *enlumineurs*.

Et la preuve en a été donnée, éclatante, par l'adjonction d'un choix judicieux, quoique pas toujours assez sévère, d'œuvres peintes de nos vieux maîtres depuis le XIV[e] siècle jusqu'à la fin du XVI[e] siècle, rassemblées au Pavillon de Marsan par les organisateurs de cette merveilleuse exposition des « Primitifs Français » — dont la durée fut hélas! trop éphémère — afin d'en fournir comme la seconde partie, le complément nécessaire qui a permis de suivre, à grands traits il est vrai, mais sans interruption et dans toute son étendue, le développement logique de notre école française,

en même temps que de lui restituer sa place d'initiatrice glorieuse des écoles des Flandres et de l'Allemagne.

Si cette exposition, révélatrice de beautés qui nous étaient à peu près inconnues, véritable résurrection d'un art stupidement oublié quoique générateur de la plupart des autres arts des pays d'Occident, magnifique reconstitution par l'exemple d'une tradition perdue, a eu pour immédiat effet de dissiper les ténèbres épaisses de l'ignorance dans laquelle nous croupissons depuis des siècles non seulement sur les origines de notre peinture en France mais encore sur son prodigieux développement au XV[e] siècle et sur son épanouissement trop rapidement suivi de sa disparition au XVI[e] siècle; sa portée est d'une étendue plus grande encore puisqu'en révélant le passé elle est en même temps féconde en enseignements pour l'avenir; et, à cette époque d'incompréhension, de méfiance et d'éloignement de la beauté, ce n'est pas là son moindre mérite, par quoi ses érudits organisateurs sont tout désignés à la gratitude de ceux qui ont encore le culte de l'art.

Puisque par elle semble désormais acquise la possibilité de renouer la tradition française, quelques réflexions s'imposent sur une manifestation d'art d'une telle importance; aussi bien est-il nécessaire, pour en dégager la portée, d'évoquer le souvenir de quelques-unes au moins des œuvres les plus caractéristiques qui furent exposées, preuves authentiques de l'existence de cette tradition et de sa transmission sur notre sol.

II

L'art, sur notre terre occidentale, est à son origine essentiellement religieux : la sculpture, la musique sacrée, l'enluminure — ces sœurs cadettes de l'architecture — naquirent et se développèrent avec la *Cathédrale*, animées comme elle par le souffle puissant de la foi. Sous toutes ces formes, l'art gothique a fait entendre des accents d'une beauté avant lui inconnue. Combien pâlit en effet, devant sa puissance expressive, la lascivité facile et toute matérielle de l'art grec !

Doués d'un sens profond de la vie, servis par une technique qui n'a jamais été sinon égalée du moins surpassée, nos vieux maîtres — ces artisans de génie — ont violenté la matière pour traduire l'âme. Rappelez-vous la statuette dénommée au catalogue le *Roi de Bourges* (1), (car à côté des œuvres peintes quelques admirables morceaux de sculpture furent exposés comme pour rappeler que toutes les formes de manifestation de l'art gothique sont inséparables), n'est-elle pas une éloquente synthèse de la plus noble idéalité ? Et dites-moi, vous qui êtes vraiment sensibles à la beauté, si, après avoir contemplé la *Vénus de Milo*, la

---

(1) Appartient à M. G. Hoentschel. (N° 288 du catalogue).

sublime petite statue de métal du XIIIe siècle, dans son aisance sereine, n'entraîne pas la pensée vers des régions spirituelles inaccessibles à l'élégante matérialité de l'art grec !

C'est qu'en effet avec le Moyen-Age le domaine de l'art s'est singulièrement élargi et s'est enrichi de forces mystérieuses nouvelles ; le mysticisme du XIIIe siècle a subjugué la matière et l'élément spirituel est apparu enfin dominateur.

L'observation plus profonde et plus grave ne s'arrêtera plus désormais à la surface des choses : le domaine de l'âme s'ouvre maintenant à l'art.

III

Cet art d'abord purement religieux, sans jamais cesser cependant d'être profondément humain, laisse apparaître toutefois dès le XIVe siècle les prodromes d'une lente transformation. Elle commence d'abord à se manifester par une intervention plus fréquente de la passion humaine dans la peinture religieuse avec les peintres de « l'Ecole de Paris », héritiers directs de leurs prédécesseurs les « enlumineurs parisiens », car — il ne faut pas l'oublier — Paris est toujours le centre créateur.

Des qualités primordiales de clarté, de sage ordonnance et d'unité dans la composition que n'excluent pas parfois la plus exquise fantaisie ou la plus riche imagination, d'élégance dans les formes allant souvent jusqu'à la préciosité mais jamais au détriment de la vérité, d'intensité expressive dans les figures qu'anime toujours la flamme de la vie; tout cela allié aux plus savoureuses et quelquefois même aux plus rares et aux plus subtiles harmonies de la couleur qui est toujours claire, blonde et comme nacrée; tels sont les traits caractéristiques que nous révèlent les œuvres de nos vieux enlumineurs parisiens, comme l'imaigier Jehan Pucelle, et que nous retrouvons chez leurs successeurs, nos premiers peintres de l'Ecole de Paris.

De très rares peintures, précieux vestiges de l'art à cette époque mystérieuse, en fournissent la preuve.

Parmi celles qui furent exposées au Pavillon de Marsan le *Parement de Narbonne* (2), ce curieux dessin sur soie blanche, exécuté par une main visiblement préoccupée d'élégance mais plus soucieuse encore de vérité, en témoignait.

Mais cette tendance était plus sensible encore dans le *Martyre de St-Denis* (3), d'une distinction évidente de coloris, d'une délicatesse un peu morbide; œuvre d'un art accompli et tout de nuances, où l'humanité aimante et résignée mais surtout indifférente, égoïste et cruelle, spectatrice de ce martyre, était traduite en d'expressives figures enveloppées d'une douce lumière et peintes avec une maîtrise qui écarte toute idée d'effort.

---

(2) Du Musée du Louvre, (N° 3 du catalogue).

(3) — (N° 16 —

IV

Plus manifeste encore est, au xve siècle, l'évolution de l'art sur le terrain profane, en même temps que se développent chez nos maîtres ces qualités de goût dans la composition, d'élégance du dessin et de sensibilité de la vision dont ils ont hérité de leurs prédécesseurs les peintres de l'Ecole de Paris.

A cet égard le *Triomphe de la Vierge* (4) par Enguerrand Charonton s'offrait comme un résumé caractéristique des qualités de notre pure école de France; et, malgré le vandalisme d'un « récurage à blanc » qui a détruit en certaines parties le merveilleux accord de cette peinture, la beauté surprenante du coloris y était encore visible surtout dans la figure de la Madone, au teint de pêche, image accomplie de la grâce féminine.

Par contre une tragique *Pieta* (5) surgissait d'un fond d'or comme un rappel puissant mais isolé de la foi ardente du Moyen-Age. Bien que saisissante de réalisme dans la figure du donateur, un curé de campagne au rude visage de paysan, morceau d'une vigueur d'exécution surprenante, cette œuvre apparaissait, dans sa sombre harmonie, comme secouée par un frisson divin, avec son inoubliable vierge — symbole de la douleur humaine — penchée sur le corps du Christ, ce beau corps diaphane au large thorax que

(4) De l'Hospice de Villeneuve-lès-Avignon. (N° 71 du catalogue).
(5) — — (N° 77 —

bombent les côtes, aux bras ballants, aux jambes raidies et dont seule la tête se redresse transfigurée par la divinité; le tout d'une coloration à dessein un peu sombre mais de matière riche, aux tons translucides, signes caractéristiques de notre école française.

L'art plus lourd de Nicolas Froment, dans l'*Evêque Siffrein* (6) et le *Buisson Ardent* (7), nous éloignait quelque peu de la vision délicate et des harmonies précieuses des peintres de l'école de Paris. Mais quoique se ressentant déjà des effets de la pénétration italienne, Froment reste encore cependant bien français dans ces œuvres dont les meilleurs morceaux sont des portraits d'une assez solide exécution qui marquent une nouvelle étape de notre art sur le terrain profane.

C'est surtout avec le tourangeau Jehan Fouquet que continuent à se manifester et à se développer les belles qualités d'art particulières à notre race. Ce n'est pas à dire que l'art de Fouquet soit exempt de toute influence étrangère; bien au contraire, son œuvre est la preuve certaine des échanges avec l'Italie; mais ses emprunts, s'il ne les ont pas augmentées, ne paraissent pas du moins avoir amoindri ses qualités bien françaises de pénétrante observation; peut-être même dans plusieurs œuvres sont-ils venus dans une certaine mesure s'y ajouter comme un contingent que prélève

(6) Du Grand Séminaire d'Avignon. (N° 76 du catalogue).
(7) De la Cathédrale d'Aix. (N° 78 du catalogue).

à dessein l'artiste afin d'augmenter ses propres moyens d'expression. Avec Fouquet la peinture n'est plus guère religieuse que par le sujet: l'époque de la foi est passée; l'art a déserté les régions abstraites de l'idéal religieux pour s'appliquer à l'étude directe de la nature. Et c'est lorsqu'il représente une scène coutumière de la vie de son temps ou un paysage familier de la Touraine que Fouquet peint un chef-d'œuvre: la *Rencontre de Sainte-Marguerite avec Olybrius* (8), qui appartient au Louvre et qui fut exposée au Pavillon de Marsan, me semble à cet égard la plus haute expression de son génie en tant qu'héritier des traditions et des recettes des vieux maîtres de l'enluminure. Fouquet s'y affirme en effet comme un maître incomparable du paysage, pour qui la science des valeurs n'a pas de secrets et en qui est profond le sens de la matière peinte, très différente dans la verdure des terrains de celle des arbres et de l'azur fluide du ciel; la Touraine avec la fraîcheur de ses verdures, la finesse de ses côteaux boisés, la légèreté de ses ciels délicats est tout entière en cet harmonieux et riant paysage (9).

Certes tant de beauté aurait pu faire penser qu'avec Fouquet l'art de l'enluminure était parvenu à son plus haut degré de perfection si cette exposition ne nous eût point révélé deux autres chefs-d'œuvre de notre école de Picardie

(8) Du Musée dn Louvre (N° 50 du catalogue).

(9) Quatre miniatures admirables de Fouquet, appartenant à M.Thompson et qui ne figurèrent pas au catalogue, furent exposées également, mais placées à contre jour et difficilement visibles.

qui ne le cèdent en rien aux plus belles miniatures de Fouquet tant par l'intensité de la vie que par la merveilleuse beauté du coloris : une *Annonciation*, remarquable par un extraordinaire accent dans les visages de la Vierge et de l'Ange ; une *Visitation*, prétexte au plus délicieux paysage de France ! (10)

Bien que dans les portraits à l'huile qui ont été exposés Fouquet soit loin d'atteindre à la même maîtrise que dans ses miniatures, leur rapprochement aura du moins permis de mieux embrasser l'étendue de son génie si divers et de mieux comprendre l'évolution de son talent. (11)

Mais c'est principalement dans sa *Vierge* (12) qu'est sensible, malgré la présence des anges rouges, l'influence italienne dans ce qu'elle a déjà de pernicieux; la tonalité

---

(10) Appartiennent à M. le Dr Brouillon de Marseille. (Nos 116 et 117 du catalogue).

(11) Il était visible que le *Charles VII*, le *Jouvenel des Ursins*, l'*Etienne Chevalier* — si insolemment restauré ! — sont peints dans une lumière diffuse, sans opposition tranchée de l'ombre et de la lumière, qui est très particulière à nos peintres français. Tandis : que ce *buveur* de la galerie du comte Wilckzeck et ce curieux *portrait d'homme* qui appartient au prince de Liechtenstein se distinguent des premiers par un parti pris évident de l'éclairage des figures, indice probable de l'influence ilalienne ; mais la couleur claire et argentée jointe à l'intensité d'expression du visage, surtout dans le dernier de ces portraits — témoignent d'une vision bien française.

(12) Du Musée d'Anvers). (N° 140 du catalogue).

factice et toute conventionnelle de cette peinture médiocre en est la preuve; et ici, remarquez-le, la convention — ce premier pas vers le mensonge — nous vient de l'Italie!

Ces qualités très françaises de goût, de clarté, de sincérité et de probité dans l'exécution, de beauté de la matière peinte, ce raffinement particulier dans le choix des couleurs aux nuances précieuses, cette tendance à tirer de leurs contrastes des harmonies de plus en plus délicates et caressantes, en un mot ces belles qualités de vision si souvent rencontrées dans l'œuvre de Fouquet, nous les avons retrouvées s'affirmant davantage encore, mais à des degrés divers, chez les quatre ou cinq peintres qui ont été englobés sous le nom pas assez générique de « Maître de Moulins », car il semble difficile d'admettre en ces œuvres, de facture parfois si diverses, plusieurs manières renouvelées d'un même peintre (13).

---

(13) Un *portrait de bébé* vêtu de blanc, dit « Charles Orland », fils de Charles VIII et d'Anne de Bretagne ; de même que celui d'une *fillette tenant en mains un chapelet* et dont le profil se détache sur un merveilleux fond de paysage de la plus belle matière ; ou encore ce portrait d'une *dame en prières* présentée par Madeleine : voici trois œuvres d'un relief saisissant, d'une pâte riche et argentée mais un peu opaque avec une légère tendance au noir dans les ombres, œuvres qu'il semble cependant difficile — malgré ces caractères communs — d'attribuer à un même peintre.

Tandis que ce *chevalier de Saint-Victor* du musée de Glascow, très différent des peintures précédentes par la tonalité générale

Et parmi ces peintures, l'œuvre capitale, définitive, en laquelle s'épanouissaient les plus belles qualités de notre art sans cesse tendu vers la Perfection, qui semble ici avoir été rejointe, c'était assurément cette merveilleuse *Nativité* provenant de l'évêché d'Autun (14), qui fut la gloire de l'exposition des « Primitifs Français ». De même que la statuette le *Roi de Bourges* s'offrait comme un résumé de la beauté incomparable de l'Art Français au XIIIe siècle, de même la *Nativité d'Autun* en proclamait la supériorité éclatante au XVe : le dessin pur en est ferme et précis sans sécheresse, et de la beauté luxueuse des couleurs se dégagent les plus suaves harmonies; chaque figure y est un chef-d'œuvre depuis le lilial visage de la Vierge d'une idéale pureté jusqu'à celui du donateur d'une étonnante vérité d'expression.

---

qui est bistrée, ne présentant plus comme elles cette vigueur très caractéristique d'éclairage des figures qui sont au contraire enveloppées ici d'une lumière douce et diffuse, n'offrant pas enfin la même hardiesse dans le contraste des matières dont sont peints les personnages et le paysage, semble émaner d'un art plus imprégné de « Fouquettisme ».

Le *triptyque de la cathédrale de Moulins*, où s'harmonisent les plus délicales tonalités de la palette, est d'une vision toute différente ; la facture en est plus souple, plus légère et atteint dans certains morceaux à une extraordinaire virtuosité. L'artiste a le sens profond de la matière et sait à merveille renouveler sa manière, soit qu'il peigne une de ces nombreuses figures d'enfant exquises de fraîcheur, d'innocence et de grâce qui entourent la Vierge, soit qu'il s'applique au rendu d'une étoffe doublée d'hermine. — Ces mêmes qualités se retrouvent dans la *Vierge du Musée de Bruxelles* où l'analogie avec les figures du triptyque de Moulins est frappante.

(14) N° 103 du catalogue.

V

En s'éloignant peu à peu au XIVe puis au XVe siècle des cîmes de l'idéal religieux pour s'abaisser vers la terre, ce que notre art a perdu en souffle et en étendue il le gagne en pénétration. Observant l'homme de plus près nos peintres et nos sculpteurs s'intéressent de plus en plus à ses vertus et à ses passions et nous les voyons au XVIe siècle appliquer presque exclusivement leurs remarquables facultés d'analyse à la *figure humaine* avec une science si surprenante et des moyens d'exécution tels qu'il semble impossible d'en concevoir de plus parfaits dans la réalisation plastique (15).

---

(15) Il convient de remarquer que, tout comme la sculpture et la peinture, la musique profane donna à peu près aux mêmes époques l'exemple d'un développement analogue pour ne produire ses plus étonnants chefs-d'œuvre qu'au XVI siècle. Ceux-là n'en peuvent plus douter qui ont eu le rare bonheur d'entendre l'exécution de quelques uns de ces admirables morceaux de musique vocale signés *Clement Jannequin*, *Claude le Jeune*, *Guillaume Costeley*, *Eustache du Cauroy ou Claude Goudinel*, en qui éclate le génie primesautier et savoureux, toujours clair et si artiste de nos pères. L'art ici est si proche de la perfection qu'il paraît être un aboutissement et l'on a peine à concevoir qu'il puisse aller plus loin, avec les moyens d'expression dont il dispose. — Il m'est particulièrement agréable à ce sujet de rendre hommage à la délicate artiste qu'est Mme Marie Mockel à qui nous devons l'audition de fragments d'œuvres de nos maitres français du XVIe siècle dont l'exécution, qui eut lieu l'hiver dernier, fut tout à fait remarquable. Quel enthousiaste accueil n'eût pas été réservé en d'autres temps à une semblable manifestation d'art qui fut une magnifique révélation !

Ce même amour de la vérité, si caractéristique chez nos vieux *imaigiers*, principal souci de leurs héritiers les peintres de l'école de Paris, que nous avons vu s'affirmer davantage encore dans les admirables figures peintes par nos maîtres au xv[e] siècle, nous allons le retrouver joint à un sens exquis du modernisme chez leurs successeurs au xvi[e] siècle, derniers continuateurs de la pure tradition française qui, pour avoir modestement limité leur champ d'étude au « portrait », n'en ont pas moins su maintenir l'originalité et — disons-le — l'éclatante supériorité de notre art.

Pour être plus rapprochée de la nôtre cette époque n'en est pas moins aussi obscure, plus obscure peut-être encore que les précédentes; et, si les organisateurs de l'exposition du Pavillon de Marsan ont su jeter quelque lumière sur notre peinture française au xv[e] siècle, ils ne nous ont par contre presque rien appris que nous ne connaissions déjà sur notre art au xvi[e] siècle. Sur ce point l'œuvre est à reprendre. Cette partie de l'exposition, organisée sans doute trop hâtivement, a été en effet quelque peu sacrifiée; et il semble que l'amour assurément très louable de l'archéologie leur ait fait trop perdre de vue le vrai but de l'art qui est la beauté; car, à côté de quelques œuvres admirables, des œuvres médiocres et même des choses douteuses (de mauvaises copies anciennes sans doute !) furent exposées.

Et cependant l'occasion était favorable pour mettre en pleine lumière une époque si injustement méconnue, pour établir avec d'indiscutables chefs-d'œuvre à l'appui en nombre

suffisant — et la démonstration eût alors été sans réplique — que notre peinture française au XVIe siècle ne s'acheminait nullement à la décadence, comme certains bons esprits même ont pu le supposer, mais que bien au contraire elle continuait à se développer magnifiquement sur le terrain purement profane où, grâce aux qualités de pénétrante observation de nos peintres, devait s'affirmer ce sens alors nouveau du *modernisme* avee tant d'éclat qu'il n'a jamais été surpassé ni même égalé à aucune autre époque.

Et alors l'invasion italienne nous fût apparue avec évidence comme ayant été l'unique cause de la déchéance de notre art !

Parmi les œuvres du XVIe siècle qui figurèrent au Pavillon de Marsan un morceau de sculpture d'une merveilleuse beauté me semble particulièrement propre à donner l'idée du degré prodigieux de perfection auquel atteignit l'art français à cette époque; je veux parler du buste polychrome provenant de la collection de M. Albert Mayeux (16). C'est un visage de femme dont l'expression d'exquise distinction est d'un charme sûr et inoubliable : les yeux mi-ouverts regardent vers la terre; le nez mince aux lignes pures laisse percevoir comme un frémissement des narines légèrement dilatées; la bouche un peu ironique, avec ses lèvres fines d'un dessin précis mais dépourvu de sécheresse, s'entr'ouvre doucement comme prête à parler; et le menton menu sur-

(16) N° 331 du catalogue.

plombe un cou gracile que semble un peu gonfler le battement des artères. Rien n'est rond dans ce superbe morceau de sculpture de la plus rare pureté de lignes, où chaque plan est logiquement établi par une facette ou méplat; figure teintée d'une patine aux tons laiteux simulant une carnation si délicieuse que le sang semble courir sous la peau, ce qui donne l'entière illusion de la vie.

Assurément nous sommes ici loin de la synthétique beauté du XIIIe siècle et si le *roi de Bourges* se présente à nos yeux comme un type collectif et général, un homme au-dessus de l'humanité vu à travers l'enthousiaste ardeur de la foi, le buste du XVIe siècle est au contraire la plus émouvante et la plus humaine traduction d'une individualité ; et sous cette individualité d'une femme moderne au XVIe siècle apparaît la femme de tous les temps.

Avec le XVIe siècle en effet l'ère héroïque du Moyen-Age est définitivement close, le scepticisme a dorénavant remplacé la croyance, mais l'observation de la nature vivante est toujours la base inébranlable de l'art : à la vision illuminée par la foi des maîtres du Moyen-Age a succédé la vision directe de la nature chez des hommes épris désormais de la beauté de la forme pour la forme, de la beauté de la couleur pour la couleur, mais cependant restant de plus en plus curieusement attentifs à l'âme humaine.

Ce sens profond du modernisme qui est le résultat de l'observation réfléchie et pénétrante de l'artiste apparaissait

dans un remarquable portrait d'une princesse enfant (17) par Jean Clouet; petite figure savoureuse, d'une pâte riche, d'un coloris clair et blond, d'un dessin impeccable qui attestent la vraie tradition de notre école française.

Les mêmes qualités de délicatesse de vision et de fermeté d'exécution étaient également visibles dans une ravissante figure de bébé, image — certainement fidèle — de François II portant un bonnet sous un chapeau à plumes blanches (18) que le catalogue présentait comme œuvre de Corneille de Lyon ; il était cependant manifeste que cet excellent portrait émanât de la même main que le précédent et fût exécuté très probablement vers la même époque, le rapprochement de ces deux petites peintures de facture et de tonalité si semblables ne permettait pas d'émettre de doute à cet égard.

A côté de quelques fort beaux portraits au crayon rehaussé de teinte sanguine, dont l'attribution en bloc à François Clouet peut paraître un peu hasardée, une peinture à l'huile — celle-là d'une authenticité certaine — fut exposée : le portrait si connu d'Elisabeth d'Autriche qui appartient au Louvre, œuvre certes fort belle mais impropre à révéler dans toute son étendue le génie de cette école ; et il eût été à souhaiter que l'admirable figure d'homme coiffé d'une toque à plume de la « National Gallery » prît place dans cette exposition ainsi que le prestigieux crayon anonyme

(17) Appartient à MM. Agnew de Londres (n° 151 du catalogue).
(18) Du musée d'Anvers (n° 158 du catalogue).

(portrait d'un vieillard inconnu) qui est au Louvre. Dans ces deux figures c'est le même établissement logique des plans, la même entente profonde des matières, la même science consommée des valeurs, le même art des nuances, la même souplesse et la même délicatesse de l'exécution qui est concise, sobre et qui — à force d'art — semble facile, la même intensité étonnante de la vie des yeux, c'est enfin la même forte dose « d'humanité » qui s'en dégagent ; et très naturellement s'applique ici cette pensée de Flaubert : « les bons portraits sont peints par des penseurs, par des « créateurs, les seuls qui sachent *reproduire* » (20). La présence de ces deux chefs-d'œuvre eût suffi certes à proclamer la supériorité de notre plus pur art de France au XVIe siècle !

Elle s'affirmait cependant non moins hautement au Pavillon de Marsan en quelques portraits de petites dimensions d'une beauté surprenante, attribués au délicat et savant pinceau d'un autre maître de génie Corneille de Lyon ; peintures qu'il fallait malheureusement distinguer parmi plusieurs autres œuvres médiocres dont quelques-unes même auraient été compromettantes pour la mémoire de ce maître, auquel elles étaient imprudemment attribuées en bloc, si elles ne lui eûssent été aussi manifestement étrangères.

Il est très probable que le nom de Corneille de Lyon, comme déjà au XVe siècle celui de Maître de Moulins, cache

(20) Correspondance. 2e série (1850 54), page 377.

plusieurs personnalités distinctes; en effet rien que dans trois œuvres de tout premier ordre attribuées à ce maître et qui furent exposées au Pavillon de Marsan (21) apparaissait la manière de deux peintres doués d'une vision sensiblement différente. (22)

Parmi elles resplendissait un pur chef d'œuvre : une figure d'homme, à barbe rousse longue et de forme carrée (23), figure s'enlevant sur un étrange et délicieux fond vert aux nuances veloutées et profondes des émaux. La facture en est large, la couleur claire et chaude, le rendu et le contraste des matières saisissants : c'est ainsi que, très simplement et très largement peinte sur une préparation ou frottis bistré, la barbe s'enlève légère et soyeuse, tandis que la chair est rendue en une pâte solide et savoureuse. Le visage dont les plans sont bien en valeur et impeccablement établis

---

(21) Deux de ces peintures dont nous allons parler et qui furent désignées au catalogue sous les n°s 167 et 171 appartiennent à Mme Edouard André, une troisième qui ne figurait pas au catalogue et dont nous parlerons également est la propriété de M. Groult.

(22) Il est en outre probable que le portrait dit du *dauphin François*, ce surprenant petit chef-d'œuvre qui est au musée Condé à Chantilly, également attribué à Corneille de Lyon, émane d'un troisième maitre. En effet sur cette figure dolente d'un profond caractère, en laquelle se reflète l'âme nostalgique du personnage, les ombres sont *grises*, sans tendance au bleu comme dans les 3 peintures qui nous occupent ; de plus, la facture encore plus précieuse, et la tonalité générale plus douce et plus grise indiquent une vision différente.

(23) Appartient à Mme Edouard André. (n° 171 du catalogue).

dans les parties en raccourci, tourne à souhait et est baigné d'air; le regard clair et pénétrant de l'œil, à la prunelle bleue claire, mobile dans l'orbite qui l'enchâsse à merveille, témoigne d'une intelligence fine, alerte, cultivée; l'oreille d'une délicatesse exquise, le nez un peu aquilin, la bouche légèrement ironique, sont du dessin le plus souple, le plus pur. Nous nous trouvons à coup sûr en présence d'un homme adonné aux spéculations de la pensée; et cette figure, image pleine de caractère d'une individualité au XVIe siècle, est si « chargée d'humanité » qu'elle nous apparaît aujourd'hui comme celle du plus moderne de nos contemporains !

D'analogues qualités de vision et d'exécution se retrouvaient dans un autre superbe petit portrait d'homme coiffé d'une toque noire (24) dont le visage, au teint mat quoique à la carnation un peu sanguine, se détachait sur l'or mourant d'un fond jaune avec tendance au vert sur la partie gauche. Cette figure peinte dans une tonalité chaude et ambrée comme la précédente offrait la même virtuosité d'exécution, surtout dans les parties fuyantes, et les ombres, notamment celles qui soulignent les pommettes, étaient du même ton *gris bleu* très caractéristique : autant d'indices qui attestent le même auteur.

Enfin un merveilleux portrait de jeune homme portant un collier de barbe rousse (25) peint dans une tonalité claire et

(24) Appartient à Mme Edouard André. (no 167 du catalogue).
(25) Appartient à M. Groult. (ne figurait pas au catalogue).

lumineuse, avec les petites ombres du visage d'un bleu très accentué, témoignait d'une vision peut-être encore plus coloriste, assurément toute différente; figure expressive délicieusement railleuse, très vivante et baignée d'air, où la valeur dominante est celle des yeux bleus foncés tout pètillants de malice et de saine jeunesse.

Nous connaissions le saisissant portrait de Gabrielle d'Estrées (26), dont le regard énigmatique inquiète, attribué au crayon de François Quesnel ! œuvre à coup sûr d'un homme de génie. Rendue avec des moyens d'exécution d'une simplicité déconcertante cette si moderne figure, qui semble prête à s'animer sous le regard, n'est-elle pas d'une saveur unique peut-être dans l'art de tous les temps et de tous les pays? C'est *l'éternel féminin* dans tout son mystère et dans toute sa grâce.

Plus particulier sans doute mais d'un modernisme non moins exquis et non moins imprégné de féminité était un remarquable portrait à l'huile (27) — attribué au même François Quesnel ! — d'une jeune femme aux fins cheveux blonds cendrés, relevés et dégageant le front comme dans la figure précédente. Le visage ici s'éclairait dans une pénombre douce contrastant avec la lumière plus vive qui frappait la poitrine, prétexte à une curieuse recherche d'oppositions tonales. Peinte dans une gamme sourde de tons neutres d'un gris exquis cette figure charmante, qui apparaissait comme

(26) Du département des Estampes. (n° 227 du catalogue)
(27 Appartient à Mme Edouard André. (n° 231 du catalogue).

enveloppée dans la lumière discrète de l'alcôve, était d'une étonnante souplesse d'exécution : de dessin pur, de matière précieuse, de couleur caressante. Art de nuances et de subtile harmonie dont la délicatesse un peu morbide rappelait cette extraordinairc sensibilité de vision que nous avons constatée chez nos premiers peintres de l'école de Paris et qui, retrouvée en cette œuvre, en proclamait l'authentique et glorieuse descendance.

Sans parler des Lagneau, des Dumoustier et de quelques autres qui ne furent pas ou qui furent insuffisamment représentés au Pavillon de Marsan, c'est sur cette peinture merveilleuse que je clorai cette étude, trop rapide évocation d'œuvres dont le choix a été inspiré par le seul souci de la beauté à l'exclusion de toute préoccupation archéologique.

Avec Jean Cousin et ses successeurs est en effet rompue la tradition française.

Avec le génie de ces maîtres du XVI[e] siècle dont l'exposition des Primitifs Français, nous venons de le voir, a permis — quoique bien incomplètement — de donner une idée, l'art pur de France jette son dernier cri vers la beauté avant d'être submergé sous le flot montant de la décadence italienne.

Car le siècle de l'anonyme auteur du buste-reliquaire appartenant à M. Albert Mayeux, des Clouet, des Corneille de Lyon et des François Quesnel, qui fut aussi celui des Clément Jeannequin et des Claude le Jeune, des Joachim du Bellay et des Ronsard, n'est pas une époque de décadence ; leur art si vivace, qui fut la plus complète incarnation de notre esprit moderne et l'aboutissement logique de notre tradition nationale, ne portait pas et ne pouvait pas porter en soi des causes de destruction.

En cet instant critique de l'histoire tourmentée de notre art, n'est-ce pas un magnifique spectacle que celui de cette petite pléiade de nobles artistes restés intégralement fidèles à la tradition française, s'isolant dans leur tour d'ivoire et produisant de purs chefs-d'œuvre exempts de toute influence étrangère au moment même où, attirée par la royale sottise d'un François I[er], s'abat sur la France à la suite des Primatice et des Rosso la nuée des Nicolo del Abbate, des Pellegrini, des Bagnacavallo... etc., toute la décadence en un mot de l'art italien dégénéré ?

Comme il y a loin du goût affiné et réfléchi d'un Charles V à la mentalité grossière d'un François Ier ! Avec cette école de Fontainebleau, si malencontreusement entourée de toutes les faveurs royales, s'infiltre désormais en France le dangereux poison qui va vicier irréparablement notre art si délicat, si vivant, si plein de goût. Et c'est cette néfaste époque qui a reçu stupidement le nom de *Renaissance*, en vertu de la même aberration sans doute qui a fait donner à notre art splendide du moyen-âge la qualification méprisante d'*Art Gothique* ! Peut-on dès lors s'étonner que la même bêtise majestueuse, dans sa logique aveugle, ait accolé au nom de cet étrange et peu conscient monarque l'épithète gaudissante et ironique de « père des lettres et des arts » !

A l'étude féconde de la nature, de la vie vivante, de l'être humain, étude qui avait été jusqu'alors le but passionné de notre art, à ce noble objectif qui depuis plusieurs siècles l'avait conduit si avant vers la beauté, va se substituer brusquement, sous l'irruption italienne, l'imbécile représentation des dieux et des déesses de l'Olympe, divinités de mauvais aloi, ridicules mannequins sans vie et conséquemment sans caractère dont la conception est si étrangère à notre génie occidental. Ce sera néanmoins cette niaise et basse camelote mythologique, cette *ressucée* lamentable qui, pour longtemps encore puisqu'elle est encore aujourd'hui florissante, servira de pâture à notre art dévoyé !

La saine tradition de la vision directement inspirée de la nature et d'une facture se renouvelant sans cesse devant le

modèle ou l'objet à peindre, va peu à peu tomber dans la désuétude, dans l'oubli, pour faire place aux recettes conventionnelles, aux formules apprises d'avance. Dès lors s'ouvre l'ère fatale du mensonge, de l'art facile, de la mollesse; au lieu de serrer de près la forme avec cette ténacité, cette volonté jamais satisfaites d'elles-mêmes de nos vieux maîtres, on se contentera de formes arrondies et boursoufflées, d'un *à peu près* grossier; c'en est fait désormais de ces belles qualités de sincérité, de probité et de goût qui caractérisent notre pur art de France !

Bien peu maintenant échapperont au mensonge qui conduira insensiblement, en passant par le siècle pompeux, factice et emphatique de Louis XIV, à la décadence croissante de tous nos arts plastiques (28).

---

(28) Comme la peinture la sculpture et la musique, l'architecture participera à cette déchéance; mais elle offrira peut-être une plus grande force de résistance, car elle fut la manifestation primordiale et fécondante, la plus éloquente et la moins destructible de notre art occidental : la Cathédrale ne se dressait-elle pas alors et ne se dresse-t elle pas encore à profusion sur notre sol de France comme l'exemple toujours vivant de notre plus pure tradition ?

Cette décadence apparaît cependant déjà manifeste dans nos châteaux de la Loire ; comparez par exemple la grandiose laideur du château de Chambord d'architecture surtout italienne à la toujours vivante beauté du château de Blois où prédomine le goût français : celui-ci nerveux et élégant, bien équilibré dans ses proportions harmonieuses ; celui là lourd et mastoque, rond et mou,

De cette déchéance sortiront l'*académisme* et l'*humanisme*, formules d'un faux classicisme se réclamant prétentieusement de la beauté antique qui leur reste cependant étrangère, en réalité formules destructives de notre tradition nationale et qui par la suite, devenues des dogmes avec les Despréaux et les Voltaire hermétiquement fermés à l'art, prédomineront et empoisonneront systématiquement de génie de notre race.

Cependant, au milieu de cette déroute apparaîtront çà et là quelques tentatives de noble révolte, réveils magnifiques mais passagers de l'instinct national, car malgré tout subsiste l'atavisme de la race.

C'est d'abord Nicolas Poussin dont l'instinct français triomphera de la convention italienne, du moins dans ses figures si expressives de la passion humaine. Mais c'est surtout Watteau, l'auteur de « l'Indifférent » — cette délicieuse expression de l'inexprimable —, dont le génie épris de modernisme renouera presque la tradition française, et avec lui Fragonard ce magicien de la couleur ; puis, après eux, ce curieux Gabriel Saint-Aubin si délicieusement primesantier et fantaisiste ; puis Latour ; enfin notre grand Chardin en qui se retrouvent cette acuité de vision, cette sensibilité,

---

offrant comme un exemple de l'avachissement des formes, sans parler d'un très particulier mauvais goût ornemental dû à l'incrustation dans la pierre blanche de losanges et de circonférences en ardoises simulant le marbre noir, sorte de marquetterie ou trompe l'œil d'un détestable effet !

cet esprit délicat, cette souplesse d'exécution, cette couleur claire ét comme argentée, qualités distinctives de notre race et communes à nos vieux maîtres de l'école française.

Avec la Révolution et l'école de David va de nouveau sévir *l'académisme* dont la recrudescence arrêtera pour un temps encore ce bel effort de notre art vers le retour à la saine tradition. Il faudra le génie de Delacroix pour nous ramener à l'observation de la nature d'où sortira la fougue romantique des Géricault et des Courbet. Les Corot, les Millet, les Boudin, ces exquis précurseurs de l'impressionisme, poursuivront cette œuvre de rénovation. Manet, ce moderne visionnaire, révélera crûment et intégralement l'objective et immuable vérité de la nature oubliée peu à peu depuis des siècles. Berthe Morizot et Claude Monet, poètes prestigieux de la lumière, par qui se manifestera le plus éclatant réveil qui fut encore de l'instinct national, évoqueront les splendeurs de la couleur à peu près inconnues depuis nos gothiques du XIIIe siècle.

Ainsi la seule contemplation de la nature, redevenue après plusieurs siècles la source vivifiante de l'art, va donner naissanee à *l'impressionnisme* qui en renouant la tradition infusera comme un sang nouveau à notre art anémié. Les Seurat, les Sisley, les Pissaro, ces fervents panthéistes, puiseront directement leurs sensations dans l'Univers qu'ils achèveront de découvrir et exprimeront de la nature tout ce qui s'offrira à leurs yeux émerveillés au fur et à mesure des jours. Cézanne ne se contentera pas de cette magie un peu

superficielle et sa vision plus profonde s'efforcera de reproduire non pas seulement l'*aspect* mais l'*émotion* des choses. Renoir fera comprendre la splendeur de la chair, rappelant ainsi que dans la vie universelle est la vie humaine dont Degas et Toulouse-Lautrec traduiront les violences, les scandales.

Mais tandis qu'au contact salutaire de la nature, ces énergies multiples et enthousiastes ramènent au monde des réalités nécessaires et bienfaisantes notre art si longtemps égaré, un puissant génie apparaît qui va l'élever magnifiquement vers les régions supérieures de l'idéal: certes, c'est bien dans sa plus concise et sa plus savoureuse réalité la terre occidentale aux parages de l'Ile de France, avec ses ciels calmes, ses horizons tranquilles, qu'à représentée Puvis de Chavannes ; mais c'est aussi la terre d'un Univers inpollué sur laquelle passent, au-dessus des temps, dans l'éternelle sérénité de la nature, des personnages de rêve qui la symbolisent comme s'ils en étaient l'âme vivante ; vision sublime d'une humanité meilleure qui, sagement soumise aux lois de l'Univers, s'adonnerait avec ferveur au culte moralisateur de la beauté !

Et sous cette impulsion puissante, entre ces deux pôles de la réalité et de l'idéal, d'autres manifestations se font jour qui démontrent qu'en dépit d'un engourdissement plusieurs fois séculaire bouillonne encore dans la race le sang généreux des ancêtres. Les merveilleuses harmonies par exemple que créa Van Gogh, ce sensitif passionné de la couleur, ne l'appa-

rentent-elles pas aux créateurs des verrières de nos cathédrales du XIIIe siècle où s'irradie si splendidement la gamme magnifique des bleus graves, des jaunes somptueux, des rouges incandescents ? (29) La richesse de la matière, la pureté de la couleur, la signification de la forme toujours concise et même souvent simplifiée jusqu'à l'arabesque, ne proclament-elles pas également la filiation de l'art fruste mais robuste et sain de Gauguin avec le coloris vif, les formes brèves et naïves de nos plus vieux imaigiers ; et cet art — conçu il est vrai sur l'antique sol breton — ne semble-t-il pas dans sa rudesse parfois sauvage participer même de la vieille tradition celtique ?

Ainsi, par intervalles, surgissent, du chaos des incertitudes présentes, de rares et puissants talents en qui s'affirment les qualités foncières de la race et grâce auxquels n'est pas perdu l'espoir d'une renaissance probable de notre art ; à moins que tant d'efforts isolés ne demeurent stériles, noyés dans la confusion et l'incohérence de ce temps utilitaire et sans probité où l'éloignement de la beauté est soigneusement entretenu par une critique vénale et ignarde, devenue un instrument de réclame au service de la spéculation la plus éhontée !

---

(29) Voir à Rouen la rosace nord de l'Eglise Saint-Ouen.

VII

Bien que les cathédrales soient toutes construites suivant une même disposition générale qui a invariablement la forme de la croix, leur diversité est infinie. Et cependant, qu'on les contemple à Rouen, à Chartres ou à Paris, malgré cette diversité, infinie comme l'imagination elle-même, une même impression vous obsède que quelque chose au-delà de la matière leur est étroitement commune. C'est que toutes en effet tendent à la réalisation d'un type idéal, d'une même conception de la beauté qui serait en quelque sorte unique et absolue. Et s'il est visible que chacune d'elles dans son ensemble expressif et harmonieux est la manifestation évidente de cet effort, il n'est pas moins apparent que l'une quelconque de ses parties prise isolément, même le plus infime fragment ornemental, tend obstinément au même but; comme si une même idée directrice avait animé l'esprit, exalté l'imagination et guidé la main de tous ces sublimes artisans qui collaborèrent à sa construction! Visitez par exemple les combles de la cathédrale de Rouen et vous éprouverez cette dominante impression avec d'autant plus de force que vous vous serez plus longuement attardés à la contemplation de quelques-unes de ces innombrables figures qui, à chaque pas, surgissent de la pierre: un même idéal de beauté absolue, bien qu'inégalement réalisé, les anime qui les apparente par exemple à cet admirable roi de France sculpté sur l'un des portails latéraux de Notre Dame de Paris ou à

cette figure sublime du *Roi de Bourges* dont j'ai précédemment parlé. Ainsi c'est cet idéal de beauté inspiré par la foi ardente du moyen-âge qui communique à notre art de France au XIII[e] siècle ce souffle surhumain, ce caractère quasiment divin qui éclate sur la pierre de nos cathédrales !

A mesure que s'affaiblit la foi au XIV[e] siècle. puis au XV[e] siècle, nous l'avons constaté daus l'œuvre des « Primitifs Français » depuis le *Parement de Narbonne* jusqu'à la *Nativité d'Autun*, notre art évolue vers un idéal de beauté de plus en plus humain ; mais c'est toujours — et là est le point capital qu'il ne faut pas perdre de vue — vers un idéal commun de beauté dans l'expression de la couleur et de la forme que tendent les efforts patients de nos vieux maîtres.

Enfin au XVI[e] siècle cette lente évolution de l'art sur le terrain profane est un fait accompli, le scepticisme a remplacé la foi, l'art est essentiellement humain : le buste-reliquaire appartenant à M. Albert Mayeux comme l'œuvre des Clouet, des Corneille de Lyon et des François Quesnel éloquemment l'attestent.

Ainsi nos vieux maîtres ont poursuivi eu commun la réalisation d'un même idéal de beauté qui, pour s'être modifié profondément du XIII[e] au XVI[e] siècle, n'en demeura pas moins un unique objectif pour les artistes de la même époque. Bien que leur art, à quelque temps qu'ils aient appartenu, ait toujours eu pour point de départ l'observation directe de la nature, leurs moyens d'expression ont nécessairement varié selon l'idéal qu'ils ont tenté d'atteindre.

C'est en effet cette différence profonde de conception de la beauté au XIIIe et au XVIe siècle qui fait comprendre la dissemblance des moyens employés pour sa réalisation et qui explique le caractère *essentiellement synthétique* de l'art de la première époque (la forme synthétique étant la plus propre à rendre la première beauté) et le caractère *plutôt analytique* de l'art de la dernière époque (le mode d'expression où domine l'analyse étant le plus apte à traduire la seconde beauté) : le *Roi de Bourges* au XIIIe siècle et ce *buste-reliquaire* du XVIe siècle ne sont-ils pas chacun à cet égard le résumé le plus complet de ces deux conceptions si différentes de la beauté ?

Et cependant malgré cette différence le même sens profond de l'art est commun aux maîtres de ces deux périodes extrêmes ; car les uns comme les autres, préoccupés uniquement de la réalisation de leur idéal de beauté — qu'elle soit sacrée ou profane — n'ont en vue que ce but qu'ils poursuivent sans chercher à se créer uue facture particulière, un style qui leur soit propre, une sorte de moule pour y couler toutes leurs productions ; ils ne pensent pas, pour tout dire. à exalter leur personnalité ; leur souci est plus désintéressé et plus haut : ce qui semble surtout les inquiéter c'est qu'il n'y a qu'une manière unique et absolue d'exprimer la Beauté dans toute son intensité. et c'est vers cette expression *juste* de la forme et de la couleur que tendent tous leurs efforts. De là ce minimum d'*individualité* et ce maximum de *justesse d'expression* constatés dans leurs œuvres.

Certes il est évident que l'art du moyen-âge n'offre que très peu de place au développement de la personnalité de l'artisan; poursuivant la réalisation de vastes conceptions d'ensemble il exige en effet, de par sa nature même, le sacrifice des individualités. Mais il n'en est pas de même au XVIe siècle où l'objectif de l'art, moins étendu puisqu'il est étroitement limité à la figure humaine, laisse par cela même une plus grande part à la manifestation de la personnalité de l'artiste; et cependant ce caractère d'*impersonnalité* dans l'art, quoique à un degré beaucoup moins élevé, subsiste encore dans une certaine mesure à cette époque. Soucieux uniquement de traduire la vie humaine dans toute son intensité expressive, nos maîtres du XVIe siècle ne semblent en effet s'être effacés modestement devant leur modèle que pour le mieux pénétrer et ne paraissent nullement, dans leur conscience d'artistes, s'être préoccupés de faire une vaine parade de leur personnalité qui s'affirme cependant, mais en quelque sorte secondairement et comme d'elle-même, sans qu'ils y aient pris particulièrement garde. Aussi pour parvenir à la réalisation la plus complète possible de leur idéal, but unique de leurs efforts, les voit-on profiter copieusement des acquits successifs de leurs prédécesseurs et ne rien omettre de ce qui fut trouvé avant eux afin d'augmenter sans cesse leurs moyens d'expression.

Cette poursuite d'une beauté toujours plus haute, cette opiniâtre recherche d'une perfection presque insaisissable qui pousse l'artiste jusqu'à l'abnégation pour ainsi dire de

sa personnalité, ce sens profond de la vie enfin sont très particuliers à notre pure école française. En effet, dans les plus belles figures des grands peintres de l'Italie au xv[e] siècle et au commencement dn xvi[e] siècle l'exécution comporte le plus souvent des effets accentués de lumière et l'intention de l'artiste, presque toujours facilement visible, se traduit généralement par des attitudes nobles ou familières, sentimentales ou passionnées. Au contraire, sous le pinceau de nos maitres français des xv[e] et xvi[e] siècles, les personnages sont représentés dans l'enveloppement d'une lumière diffuse sans aucun de ces effets faciles tirés de l'opposition tranchée de l'ombre et de la lumière et apparaissent sous leur aspect le plus naturel, le plus coutumier ; leur psychologie n'est donc jamais expliquée par une attitude particulière laissant deviner l'opinion de l'artiste, c'est la vie humaine dans toute sa simplicité mais aussi dans toute sa profondeur qui offre à nos yeux l'interrogation de son énigme. La figure si humaine et si vraie du donateur dans la *Nativité d'Autun* en est un magnifique exemple au xv[e] siècle, et les portraits des Clouet, des Corneille et des Quesnel au xvi[e] siècle témoignent de la même vérité expressive mais avec quelque chose de plus qui en augmente encore l'attrait : un sens si profond du modernisme que trois siècles écoulés n'en paraissent même pas avoir atténué la surprenante intensité !

Si elle nous a permis de constater ces caractères fondamentaux de l'œuvre de nos vieux maîtres, leur conception

commune de la Beauté et l'union de leurs efforts pour sa réalisation, l'exposition des « Primitifs Français » a fait également apparaître leurs belles qualités de sincérité et de probité, leur puissance d'observation de la nature allant parfois jusqu'à la pénétration la plus aigue, leur sensibilité exquise, leur souplesse d'exécution, leur souci de la beauté de la matière et aussi leur délicatesse de vision, créatrice de rares et précieuses harmonies de la couleur, enfin cette tendance obstinée vers le mieux dans leurs luttes patientes contre la forme ; et en découvrant ces merveilleuses qualités d'art nous avons mis en quelque sorte le doigt sur le clair génie de notre race française qui est fait de volonté, de sincérité, de mesure, d'harmonie et qui est comme le reflet de cette terre de prédilection « l'île de France » d'où il émane et autour de laquelle il rayonne si splendidement.

En ce temps d'individualisme à outrance, d'absence de tradition et de désorientation profonde, grande fut l'utilité de cette grave manifestation. Quelque incomplète et quelque imparfaite qu'ait pu être une si opportune tentative d'exhumation d'un art à peu près disparu — car les peintures qui furent rassemblées ne sont en somme que de rares débris échappés aux catastrophes de l'histoire ou au vandalisme de l'ignorance — elle aura permis, sinon de dégager pleinement, du moins de reconstituer avec un peu de bonne volonté la magnifique tradition de nos ancêtres qui lie en quelque sorte toutes ces œuvres entre elles et qui les explique les unes par les autres ; car c'est dans la *continuité* de

cette tradition, que j'ai tenté de mettre en évidence en évoquant le souvenir des plus caractéristiques d'entre elles, que réside le secret des progrès incessants de leur art vers la Beauté

octobre 1904.

Imprimerie de Neuilly, ROCHE, 52 bis, rue Jacques-Dulud



